

## 6. LA SÍNTESIS EUROPEA DEL FIN DE SIGLO EN LA ARQUITECTURA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA

**6.1. SIZA Y MONEO, UN INFLUJO IBÉRICO.**—El arquitecto portugués **Álvaro Siza Vieira** representa una de las posiciones más cualificadas de la arquitectura europea de los años ochenta, al ser su obra una de las pocas capaces de haber sintetizado en forma madura y positiva la honda transformación y el importante enriquecimiento de la cultura arquitectónica en los años que transcurren desde 1970 a 1990.

Aunque bien es cierto que, por sinceridad y justicia, debiera de figurar al lado de Siza, completando la importancia del panorama europeo, la figura del español **Rafael Moneo Vallés** (Tudela, Navarra, 1937; título de 1961), cuya obra —más completa y amplia en su temática, volumen y contenido que la del gran maestro de Oporto— ha trascendido con mucho el panorama nacional español para insertarse en el internacional como una figura todavía emergente en los años ochenta y primeros noventa, a pesar de su madurez, pero ya destacable como una de las más valiosas.

Como la de Siza, la obra de Moneo se alimenta de la herencia tradicional de la modernidad, iniciada en gran modo por la senda orgánica, pero también de la valiosa cultura de las últimas décadas, en una cierta e importante parte provocada por ellos, pero sin haber caído en los excesos del posmodernismo. La ecléctica crisis de los años sesenta no les llenó, como a tantos, de perplejidad, viendo alimentada su posición por la idea de la «recuperación de la disciplina», que en sus versiones más centradas y cualificadas pasaron precisamente a protagonizar. Ajenos así tanto a los que acabaron adoptando posiciones antimodernas y pseudoclasicistas como a los que, en alguna medida, han ignorado la «restauración de la disciplina» para practicar una continuidad «vanguardista» capaz de encerrar a dicha restauración en un opaco paréntesis, representan probablemente la mejor síntesis de la arquitectura europea. Una síntesis ecléctica, que acepta tanto la idea del progreso constante de la arquitectura como el valor de los principios, métodos y recursos de una disciplina que no se anula, sin embargo, con el paso del tiempo. De un tiempo que es todo el tiempo histórico, pero que reconoce como fundamental la rica y diversificada herencia del desarrollo moderno.

Sin embargo, y por la índole de esta obra editorial —que separa como específica, y en favor de un tratamiento más dilatado, la arquitectura española— la obra de Rafael Moneo no figura en este ensayo sobre la arquitectura europea y americana, sin que ello deba entenderse como el reconocimiento de un relieve menor para la importantísima obra de este arquitecto español, sobradamente conocida fuera de España. De igual modo, y por la misma razón, no figuran tampoco otros arquitectos españoles, de conocimiento internacional más limitado, y con escasa influencia exterior, aunque puedan ser de obra muy cualificada, como ocurre con los de la etapa anterior a Moneo.

Pero sirva esta advertencia para recordar que, en los setenta y ochenta, ya no sólo Moneo, sino también un buen sector de la arquitectura española, pasó a formar parte de la arquitectura internacional como una de sus culturas más cualificadas y avanzadas, y que permanece ausente de este ensayo tan sólo por los motivos dichos, debiendo remitirse el lector interesado al texto correspondiente (*Arquitectura española del siglo XX: II: «Arquitectura española 1939-1992»*, de A. Capitel. Allí podrán consultarse tanto los años anteriores a 1970 como el período posterior que se ha conocido más internacionalmente).

Así, pues, y ya en los ochenta, en Europa surgió una inédita influencia, la de la arquitectura ibérica, portuguesa y española, dotada de una densa y profunda cultura, y cuya marginación secular quedó rota en estos años por la gran calidad que alcanzó y el conocimiento que de ella llegó a tenerse, pasando a ser en buena medida protagonista de las nuevas cuestiones. Álvaro Siza Vieira la representa bien incluso en lo que hace al caso español, y ello tanto por la afinidad cultural que le unió con los demás arquitectos peninsulares como por ser Álvaro Siza un gran proyectista apoyado y promovido siempre desde España, cuyos arquitectos y publicaciones le dieron a conocer.

**6.2. NOTICIA SOBRE FERNANDO TAVORA, MAESTRO DE SIZA VIEIRA.**—Pero si ausente ha de quedar Moneo por los motivos dichos, la obra de Siza es una buena ocasión para incluir en este texto una noticia suficiente sobre el arquitecto portugués **Fernando Tavora** (Oporto, 1923), considerado como maestro y principal antecedente de la obra de Siza.

Tavora comenzó a trabajar hacia 1947. Había estudiado arquitectura en Oporto, en una facultad dentro de la general de Bellas Artes, una organización docente concebida aún a la manera de la tradición francesa, y así con una carrera no tan completa como la española, en cuanto a los conocimientos técnicos y de ingeniería de la construcción. Fue alumno de Carlos Ramos, un arquitecto académico, comprometido profesionalmente con la tendencia oficial promovida por el salazarismo, pero de un talante ecléctico y liberal, y que permitía así la práctica moderna a los alumnos que lo desearan.

De este modo, Tavora se introdujo tanto en el academicismo como en lo moderno, cultivando también la teoría. Una cierta perplejidad inicial, producto de todo ello, le llevó a comenzar su profesión por la práctica urbanística, que le evitaba tomar decisiones arquitectónicas directas. Pero esta actividad fue la que precisamente le condujo con cierta rapidez por un camino ortodoxamente moderno, próximo a los CIAM, y, a la postre, también hacia la realización de viviendas que proyectó consecuentemente en la arquitectura del Estilo Internacional.

Sin embargo, y como correspondía a su generación y a su eclecticismo, pronto la obra de Tavora fue la propia de un revisionista. La de alguien interesado en definir una «tercera vía» para la arquitectura contemporánea, ligada al sentido de los lugares concretos y que buscaba una influencia profunda y operativa de la propia tradición.

En relación con ello se acercó intensamente a la arquitectura popular cuando formó parte del equipo que realizó el «Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa» (1955-1960), lo que tendría algunas consecuencias directas en su obra, como demostró la *casa de vacaciones en Ofir* (1957). El «Inquerito» —convertido luego en el libro *Arquitectura popular en Portugal* (1961)— vino a probar que la tradición arquitectónica portuguesa era bien diversa, muy distinta de lo que la arquitectura académica oficial interpretaba, y ligada a los distintos lugares. No existía, en realidad, una arquitectura popular portuguesa que pudiera originar una «arquitectura nacional» basada en la tradición. Lo que sí podía observarse era el realismo, el sentido de los materiales, el compromiso con el lugar y el clima, la libertad de trazado, la ligadura a las tradiciones regionales y locales del habitar.

Pero si este acercamiento lo aproximaba a la alternativa buscada entre el historicismo y el racionalismo, sus relaciones con Europa lo llevaron también por un camino semejante. Mediante su compañero Viana de Lima, algo mayor que él, y relacionado con Le Corbusier, había asistido al CIAM de

Hoddesdon (Inglaterra, 1951). Aunque en éste no se produjo todavía la violenta «contestación» de los que luego formarían el *Team X*, tuvo ocasión de ver el cambio de Le Corbusier en el proyecto de Chandigarh y conocer a algunos de los miembros de lo que sería la «tercera generación». En el primer *Team X* de Oterloo (Holanda 1959) presentó la casa de Ofir, y colaboró y convivió con Ernesto N. Rogers, Ignazio Gardella, Louis I. Kahn, J. A. Coderch, Kenzo Tange y Giancarlo de Carlo, además de con los Smithson, con Aldo van Eyck y con los demás miembros fundadores y organizadores del *Team*.

Su carrera quedó así orientada hacia el cambio propio de su generación, aunque con perfiles muy personales y unidos a la delicada y sutil manera que le caracterizó. Además de un acercamiento a la arquitectura popular, esta posición provocó una diversidad de aproximaciones, todas ellas, no obstante, dentro de las intenciones revisionistas. Era ésta una característica común a los practicantes e interesados en una tercera vía: no sólo eran eclécticos por este compromiso; también porque dicha vía presentaba drásticas bifurcaciones, alternativas diferentes, en fin. Tavora optaba por ellas en relación al significado y características del lugar y del problema concreto y al importante valor que representaba para él la tradición regional propia, que ya desde el «Inquerito» había empezado a examinar.

Un camino de cierta permisividad formal tomando como base de partida el racionalismo, matizado por referencias simbólicas o conceptuales a la tradición y con una relación con el lugar que puede entenderse tan sólo mediante claves profundas de su arquitectura fue la del *mercado municipal de Vila da Feira* (1953-1959). Producto especialmente maduro de un realismo elaborado, en el que es bien significativo entender el eco de la obra de Alvar Aalto es la *escuela de Cedro* (Vila Nova de Gaia, 1957-1961). Consideraciones semejantes pueden tenerse para el *convento de Gondomar* (1961-1971), proyectado en una arquitectura relativamente moderna pero que acepta ordenarse en torno a un claustro. La referencia a Aalto, aunque sea en las obras tan sutil como llevada a una interpretación propia, es muy importante como influjo en Tavora, influjo que se transmitiría a su discípulo Siza.

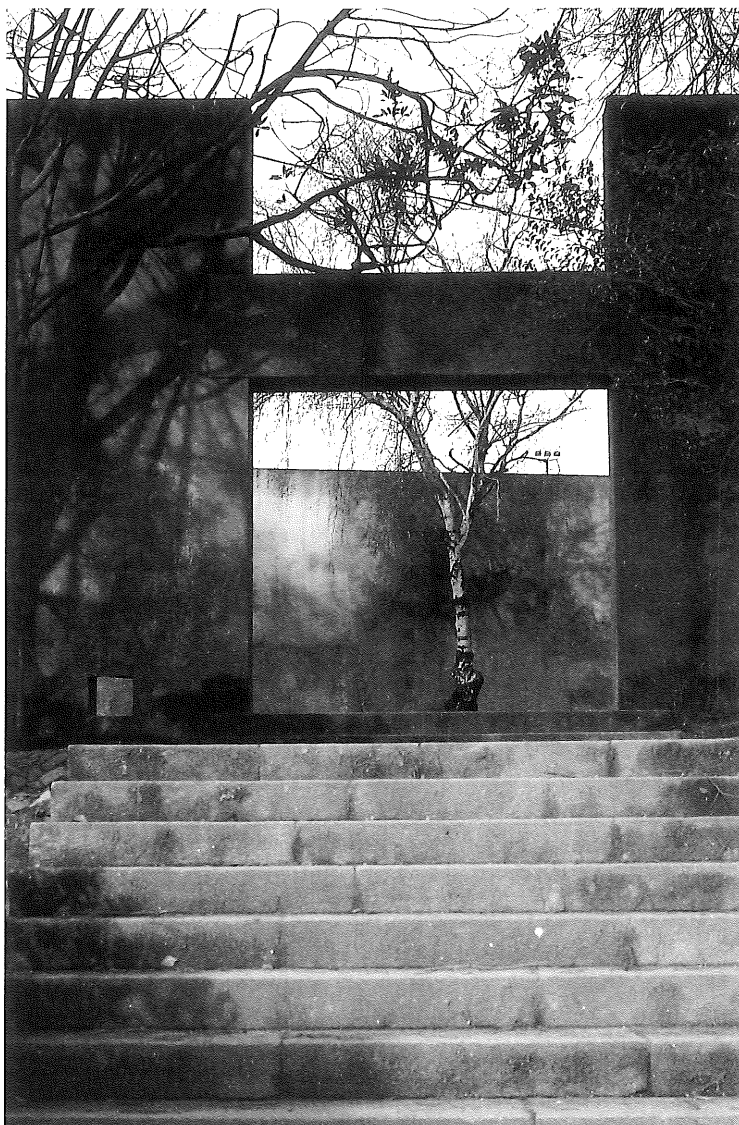
En otros proyectos, como el de la zona central y edificio municipal de Aveiro (1963-1967, amplio proyecto, sólo parcialmente realizado), Tavora practicó una interpretación personal de la teoría de las «pre-existencias ambientales» promovida por la generación italiana encabezada por Ernesto N. Rogers. La atención al lugar concreto y a lo específico de sus valores y de sus potencialidades se hizo patente en la obra de Tavora, cuya carrera continuó luego con interesantes intervenciones en edificios antiguos ya en los años ochenta y noventa, y que tomaría también perfiles más estrictamente racionalistas en otras realizaciones de esa última época.

Una de sus realizaciones más interesantes y singulares, capaces de ofrecer con elocuencia la manera sutil de Tavora —y de expresar, acaso, la filiación de la obra de Siza— fue el *parque municipal de la Quinta da Conceição* (Matosinhos, Oporto, 1956-1960). Representa la síntesis más atractiva de las alternativas revisionistas y puede considerarse su obra maestra. Sus sutilezas y su alcance trascienden el marco en que su obra se ha venido encuadrando para relacionarle con el delicado paisajismo de Lewerentz, por un lado, y con la poética de Barragán, por otro, sin que tales referencias hayan significado ningún influjo.

Es extraordinariamente difícil transmitir la impresión obtenida al recorrer este parque, adaptación de una antigua finca, y de visita obligada para quien en la obra de Tavora, o en la arquitectura portuguesa, se interese. Algunos detalles, como los bancos, el estanque o el recinto del acceso posterior son algo más visuales.

Es este último de una emoción extraordinaria; acaso esté conectado con experiencias orientales, pero es en todo caso una creación personal magnífica, en la que las referencias sobran. Se trató en definitiva de hacer un recinto como expresión de su naturaleza en cuanto tal, de construir, casi un concepto, un arquetipo, mediante sus elementos más esenciales, los muros. La forma es así pura, algo metafísica, pero los matices no se han ahorrado: el color del revoco, el homenaje a la sintaxis del din-





*Parque municipal de la Quinta da Conceição* (Matosinhos, Oporto, 1956-1960). Recinto de entrada, detalle del descenso hacia el parque, de F. Tavora

tel, la incorporación de los árboles, el cuidado suelo y la escalinata hacen de él una experiencia intemporal, un arcano, en el que lo ancestral y lo moderno se abrazan y confunden. Nada mejor como expresión de los deseos de integración de Tavora, en el que su realismo y su búsqueda de una tercera vía alcanzan la naturaleza de una definición propia.

El parque tiene otras cosas: un romántico orden, jalonado por la estudiada colocación de piezas antiguas, transcurre entre pérgolas de esbeltos pilares de granito, rosaledas metálicas, caminos y setos recortados, aunando instrumentos de las tradiciones rural y burguesa. La solución dada al nudo de tráfico y a los aparcamientos pertenece también a Tavora, y en ella surgieron acentos orgánicos que insinúan una plástica más encendida, ligada a la llamada «analogía biológica» incluso de modo bastante literal, pero que su talante realista nunca trasladaría a los edificios.

Hay también un elemento edificado de cierta importancia, el pabellón de tenis, construido para alojar los vestuarios y con una tribuna superior. Es, en realidad, un arquetipo formal, como el propio Tavora aclaró en alguna ocasión diciendo exageradamente, y con atlántica ironía, que en la tribuna no



*Parque municipal de la Quinta da Conceição. Pabellón de tribuna para el tenis, de F. Tavora*

se ve bien y nadie sube, por lo que *«no sirve absolutamente para nada, que es el mayor elogio que se puede hacer de un edificio»*.

Esto es, indicando así la importancia de sus valores puros, independientemente de los funcionales. El pequeño pabellón tiene el alcance conceptual —no la forma— de un templo dórico, o de un hórreo vacío y abandonado; de una forma arcana en el paisaje. Un objeto significativo, casi abstracto, que habla de la arquitectura como algo arquetípico, que habla de su naturaleza. La tribuna ha de emparentarse así con la sintaxis por elementos del dórico griego, con la del hórreo, con la arquitectura popular como algo directo e inmediato, pero también sutil, inteligente y conceptual. Con la creencia de que los elementos de la construcción constituyen la arquitectura al resolverla y representarla; pero consciente también del imposible y perfecto equilibrio entre construcción y representación.

Estos viejos conceptos se resolvieron en él tanto a la manera moderna como con los criterios tradicionales, y, así, el carácter reservado a cada cosa en esta integración se definió mediante los materiales distintos que se usan para configurarla. Para el primer piso y para la base de la tribuna se empleó el hormigón y, con él, una unión entre elementos —paredes, voladizo, antepecho, soportes, viga— que exhibe una atractiva interpretación neoplástica, subrayada por la diferencia de color. Es un hormigón sustituto de la piedra, y, como piedra más dócil aún, reproduce, en una clave estética distinta, el concepto puramente instrumental, formal, que los griegos tenían de ella. Para la cubierta y algunos otros detalles se reservó la madera y, así, una sintaxis derivada de la arquitectura popular.

Pero, coherentemente con la ladera en la que el pabellón se enclava y con su atención al frente, el pequeño edificio se define primordialmente por su perfil, por su sección transversal. Es decir, el arquetipo se introduce en los sensatos dictados de la arquitectura popular también al presentarse como una «cabaña primitiva» en la que la idealidad encuentra su instrumento precisamente en el realismo: en la configuración de un perfil por completo diferente del lado frontal, como corresponde a la estructura de una cubierta sencilla, de una sola agua, y sin caer así en la tentación de la isotropía, o difícil y casi imposible igualdad de todos los lados. De una isotropía practicada siempre por el clasicismo desde el dórico griego y dificultosamente trasladada a la arquitectura moderna, como ya se ha visto en la obra de Mies van der Rohe.

La afortunada integración de todos estos temas construyó este arquetipo aunando clasicismo, tradición y modernidad. La apretada síntesis así obtenida, tan ecléctica y compleja como simple en apariencia, se transmite elocuentemente en el pabellón de tenis, captándonos de inmediato con su fuerte atractivo.

\* \* \*

A la postre, y como tantos arquitectos modernos, Tavora ha sido un ecléctico. Un ecléctico por voluntad integradora y, también, por consciente de la condición diversa de la disciplina, propicia para servir el lugar, el significado del programa, la ocasión concreta, en fin. Quizá no consiguió, o no llegó a ver hasta ahora, que la arquitectura moderna pudiera generar culturas locales verdaderas, pues probablemente un deseo tal fuera una simple utopía: todo, en el mundo del siglo xx, ha sido demasiado universal; incluso lo que se elabora callada y solitariamente como más propio acaba comprobándose como algo parecido a cosas distantes y elaboradas también como propias en otras culturas.

La práctica del racionalismo por parte de Tavora los años ochenta y noventa tiene así una doble interpretación. De un lado, la resignación a dicha universalidad; de otro, la consideración del estilo —nunca abandonado, en realidad— como algo ya tradicional; propio incluso de la cultura de Oporto. Pues fue el propio Tavora quien consiguió que la arquitectura moderna se enraizara en su país, y su fuego genesíaco fue fértil.



**6. 3. LA PRIMERA ARQUITECTURA DE SIZA VIEIRA.**—Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Oporto, 1933; título de 1955) estudió arquitectura en la Facultad de Oporto, e inició su trabajo profesional como colaborador de Fernando Tavora. Ha sido y sigue siendo profesor en Oporto; e invitado en Lausanne, Pennsylvania y Harvard, entre otras muchas y prestigiosas escuelas. Su descubrimiento fue un descubrimiento español, debiéndose a los arquitectos españoles, y muy concretamente a Oriol Bohigas, la promoción de su figura en los primeros tiempos.

En el período que va desde el final de sus estudios hasta 1973 tuvo una obra de importancia temática y cuantitativa bastante limitada, pero de una calidad ya muy notable. Sus primeros trabajos, como casi toda su carrera, deben adscribirse a la línea orgánica, como por generación le correspondía, y concretamente a la vertiente de raíz nórdica y *aaltiana* que era también común a la arquitectura española, y que en bastantes matices heredó de Tavora.

De estos primeros años deben destacarse dos obras, una la del *restaurante Boa Nova* (Leça da Palmeira, Matosinhos, Oporto, 1958-1963) y otra la de la *piscina* (también en Leça da Palmeira, 1961-1966), una de sus primeras obras maestras, y que le dio a conocer entre los arquitectos españoles.

La primera acusa algunas influencias de su maestro Fernando Tavora y es la segunda sumamente original, y de expresión más propia y madura. Ambos trabajos suponen una relación extremadamente sensible con los lugares marítimos en que se enclavan, descubriendo desde el principio el hecho del lugar como la clave fundamental de sus proyectos.

Es ésta, pues, una cuestión básica en la obra de Siza, que en estas obras se presenta en su aspecto más puro y primitivo: la naturaleza, representada por el mar y sus pétreas orillas atlánticas. La profesora y arquitecto de Oporto Matilde Pessanha nos recuerda una frase fundamental que Siza dejó escrita: «*Lo que la naturaleza da no precisa ser hecho.*»

La obra de Siza será así, siempre, una obra derivada del lugar, sea éste la naturaleza, la ciudad o cualquiera de sus intermedios. Siza fue, pues, un organicista «telúrico», como Aalto. Aunque es de advertir que lo telúrico —lo propio de la corteza terrestre— había sido para el maestro finlandés tanto una atención a los rasgos del lugar, muchas veces no demasiado acentuada, como, sobre todo, una inspiración conceptual acerca de la índole de la arquitectura, que permitía crearla, casi, como una nueva naturaleza en lo que ésta tiene de «terrestre», de seguimiento de las leyes telúricas entendidas como una lógica formal. Para Álvaro Siza, en cambio, los rasgos propios y concretos del lugar siempre son elocuentes y significativos, de un modo u otro; la obra puede originarse en gran medida a través de ellos.

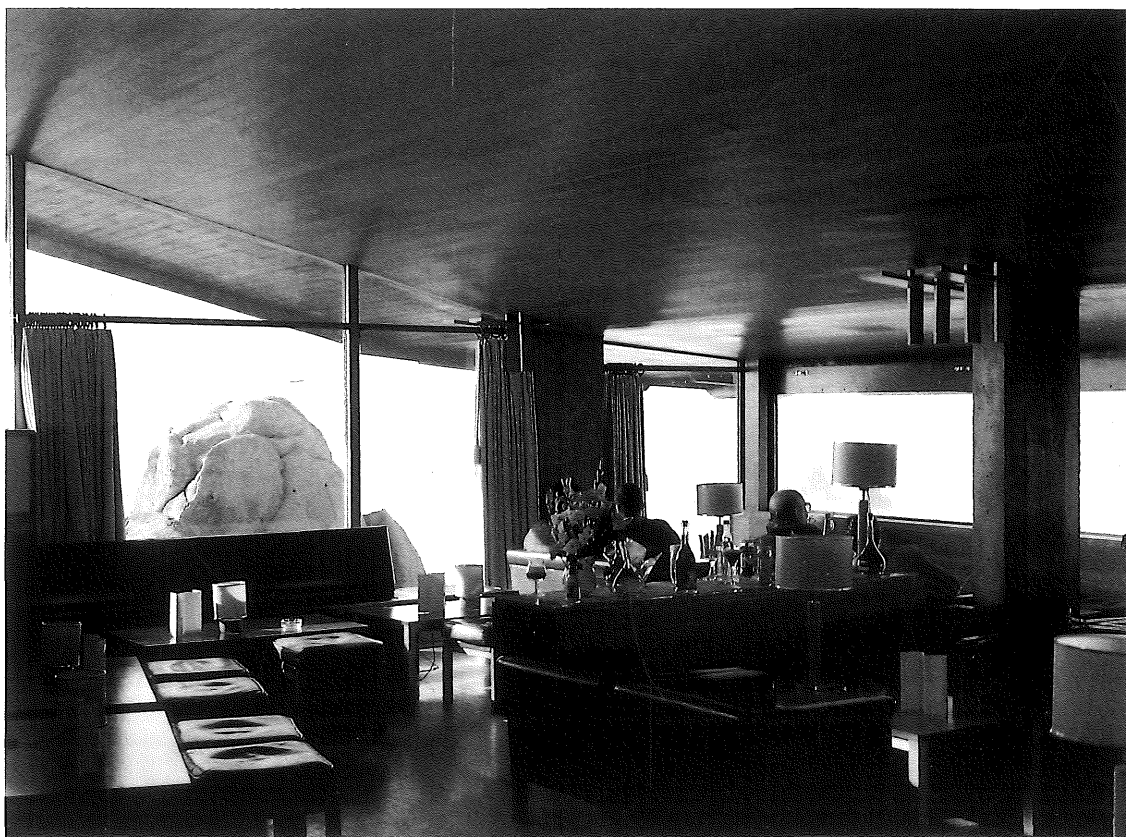
En su estudio, Matilde Pessanha da una lista de los elementos más importantes a considerar en la relación entre la arquitectura y la naturaleza en la obra de Siza. Esto es, de aquello que *natura* da y no es preciso más que completar. Son rasgos que dicha profesora cree propios de la arquitectura tradicional portuguesa, culta y popular. Ella cita *la tierra, las piedras, los árboles, el agua y la luz*. No cabe duda que pueden considerarse elementos bastante universales, pero también es igualmente claro que algunos de ellos definen muy bien relaciones primordiales de estas dos importantes obras.

El restaurante acepta el lugar pétreo en que se enclava, prolongándolo en plataformas y escalinatas tan sólo por la parte trasera, al modo de un acceso hacia una pequeña acrópolis, y mostrando la fractura de sus volúmenes blancos, así como la incipiente presencia de la cubierta, rasgo que caracteriza el edificio, pero, sobre todo, del lado del mar. Desde éste, el volumen del restaurante descansa directamente sobre la piedra, que se prolonga sin otra solución de continuidad que la geometría mediante muros de hormigón. La cubierta, en madera, de forma quebrada y en gran voladizo, configura su imagen desde el mar, modela el espacio y enmarca desde dentro la vista del Atlántico.

El complejo, atractivo y *aaltiano* espacio interior, de un tamaño muy pequeño, queda definido por las elaboradas secciones. Tanto la oblicuidad e irregularidad de la planta como la libre interpretación de la arquitectura popular que algunos de los aspectos del edificio suponen, así como la articulada



*Restaurante Boa Nova (Leça da Palmeira, Matosinhos, 1959-1963), de A. Siza*



*Interior del restaurante Boa Nova, de A. Siza*





*Piscina en Leça da Palmeira*  
(Matosinhos, 1961-1966), de  
A. Siza

artesanía constructiva puesta en juego, parecen los matices más claramente derivados del magisterio de Tavora, siendo notorios tan sólo en esta obra.

La *piscina*, con sus instalaciones linealmente dispuestas a lo largo del importante desnivel de la orilla entre el paseo y el borde marino, también pétreo en gran parte, se realizó mediante muros de hormigón que se diferencian de la piedra casi sólo en su purista y elemental geometría, como ocurría con los muros delanteros del restaurante.

La sensible y abstracta planimetría tiene rasgos de carácter neoplástico, que son también algo *wrightianos* por las mismas razones, y acusando asimismo la influencia *aaltiana*. Pues es cierto que, en este caso, los influjos de los dos grandes maestros orgánicos, aunque ni demasiado literales ni demasiado poderosos, han venido, sin embargo, a coincidir.

La *piscina de Leça* supuso una transformación del lugar tan mínima como afortunada en el que la decidida geometría de plataformas y muros de hormigón queda integrada con los rasgos naturales del

mismo, que pasan a ser igualmente instrumentos proyectuales. Así, las piscinas, como plataformas acuáticas a distinto nivel, quedan formadas por lados geométricos y por lados naturales, en una interesante transición desde la artificialidad de la carretera hasta las rocas y el mar. Las construcciones son más bajas que esta carretera, por lo que la vista se ofrece despejada tanto para el peatón como para el automovilista. El trabajo, de exquisita calidad, reveló a Siza Vieira como la promesa más importante de la arquitectura portuguesa.

La citada máxima de que «lo que la naturaleza da no necesita ser hecho» adquirió en esta lograda piscina su expresión más afortunada y exacta. Y no sólo en lo que tiene de obligada colaboración, o integración, con la naturaleza, sino en lo que sugiere también de reducción al mínimo de la acción arquitectónica.

Es esta condición de «minimal», de lenguaje escueto con instrumentos escasos, la que en la obra de Siza convive y contrarresta una arquitectura de compleja geometría, de acusados matices y de atención a gestos y cuestiones particulares o localizadas. Pues la economía de medios formales y de expresión lingüística caracteriza tanto su obra como lo hace también, en aparente contradicción, la riqueza que provoca un entendimiento de la forma como algo no sistemático, a menudo episódico. Tal como ocurría en la obra de Alvar Aalto, pero con una renuncia formal y lingüística mucho más grande que la de éste.

De otra parte, puede decirse que, con el parque de Tavora y la piscina de Siza, se constituyó en Oporto una incipiente y cualificada escuela de arquitectos paisajistas que no tuvo sin embargo un mayor desarrollo que estas dos obras maestras. La Escuela de Oporto tiene en su haber esta alta potencialidad, tan demostrada como poco enriquecida por falta de ocasiones reales.

\* \* \*

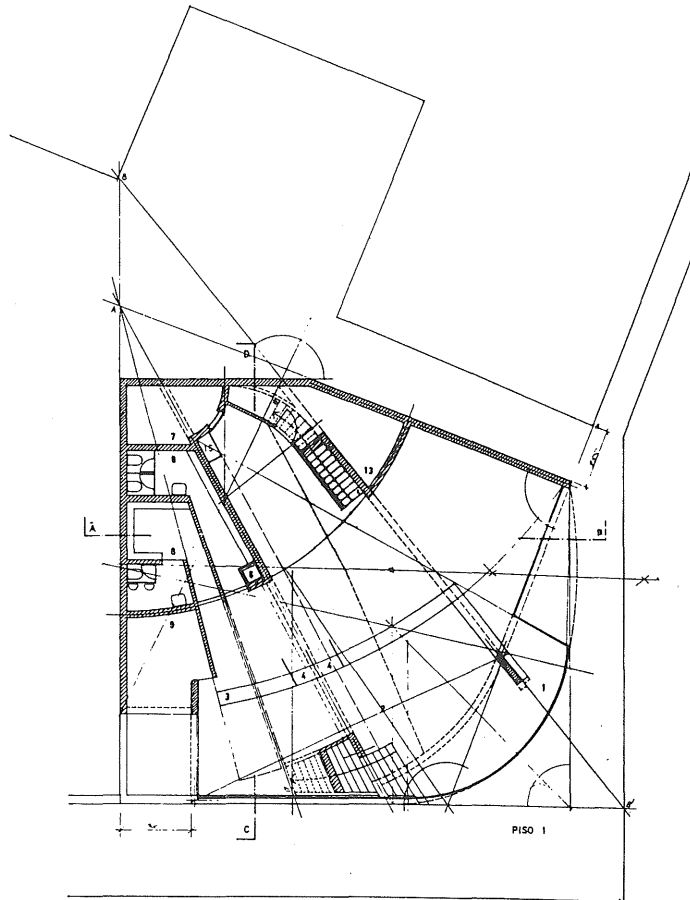
El primer edificio urbano de Siza Vieira fue la *oficina bancaria para Pino & Sotto Maior* (Oliveira de Azameis, 1971-1974), una pequeña, pero magnífica y original obra, en la que Siza hizo gala tanto de la continuidad con los principios modernos en que quería insertar su arquitectura urbana como de la capacidad de desarrollo y renovación de ésta.

Ocupando una esquina, y como si se tratara de un pequeño hotel particular, Siza proyectó un pequeño volumen, de tres alturas en algún sector, con el que integró el lenguaje de la arquitectura racionalista con una suerte de expresionismo orgánico, integración que se diría heredada de la obra de Hans Scharoun en la anteguerra.

El hecho de doblar en curva una esquina urbana y de componer un volumen escalonado en virtud de las diferentes contigüidades que afectan al terreno, se convirtió para Siza en una operación formal compleja y elaborada, sostenida por una planimetría oblicua y pseudo-radial, pero convertida en una volumetría que no duda en ningún momento de su horizontalidad más absoluta. Es esta horizontalidad la que precisamente le permite acudir al lenguaje racionalista, pues éste le ofrecía así una importante cualidad: controlar lingüística y formalmente la complejidad originada por la difícil planta. O, lo que es lo mismo, volverse extraordinariamente expresivo mediante la riqueza de ésta sin renunciar al modo purista del tradicional lenguaje moderno. Los instrumentos de la composición de este espacio y volumen son, pues, los del empleo de una planta de geometría compleja y de un volumen altimétrico que limita su riqueza al escalonamiento y a la horizontalidad; recuerdan así en gran modo a instrumentos propios de Alvar Aalto, aun cuando la imagen sea en verdad más *scharouniana*. El resultado es una obra extraordinariamente lograda, con una intensidad y una calidad poco habituales en dicho tema y en un tamaño tan limitado.

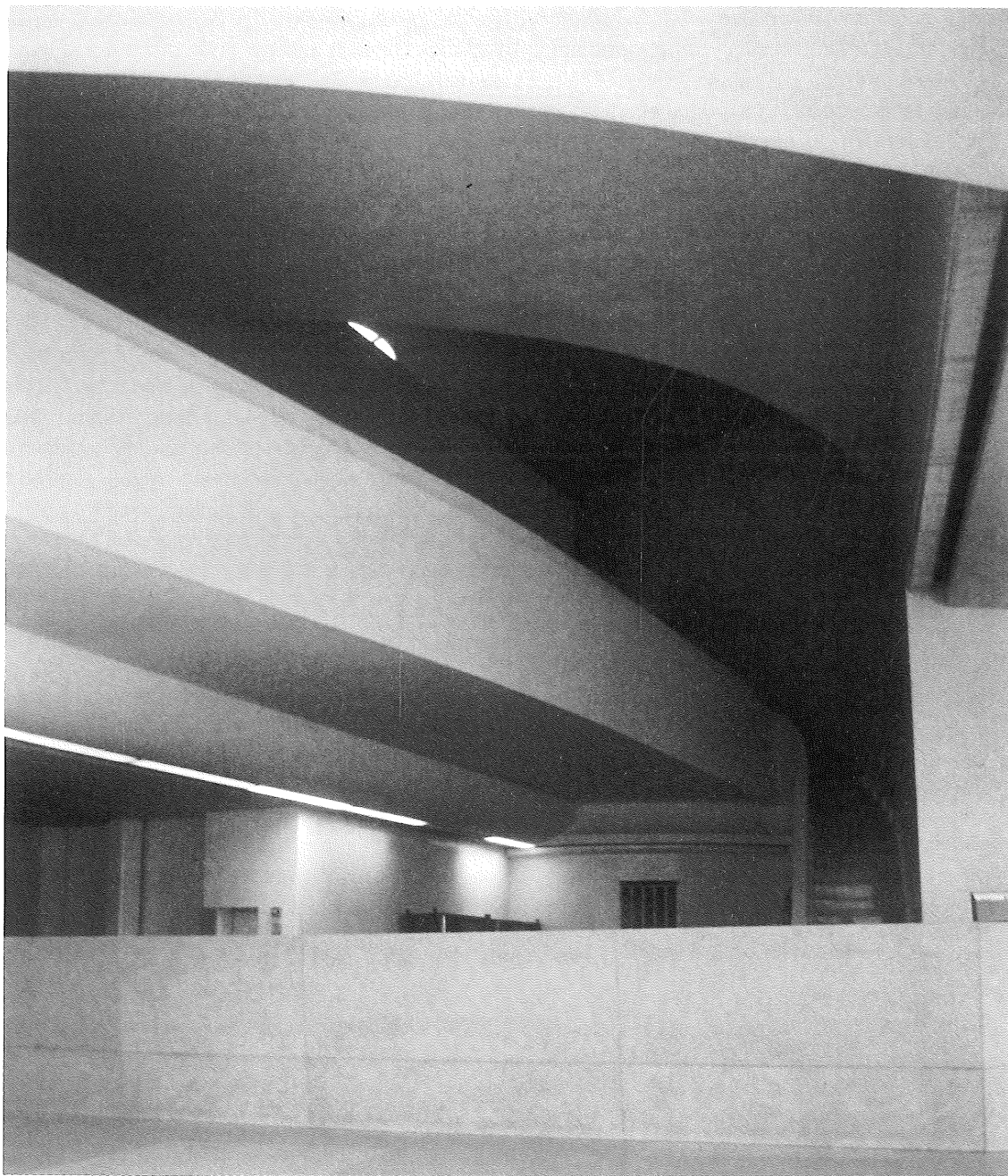
Pero nótese que este edificio se ejecutó precisamente en los años en que la crisis de lo moderno se había hecho extrema; esto es, cuando empezaron a ser tan importantes las combinadas influencias de Venturi y de Rossi, y cuando tantas generaciones de españoles —y también de portugueses— seguían intensa

*Banco Pino & Sotto Maior* (Oliveira de Azmeis, 1971-1974). Planta, de A. Siza



*Banco Pino & Sotto Maior*, de A. Siza



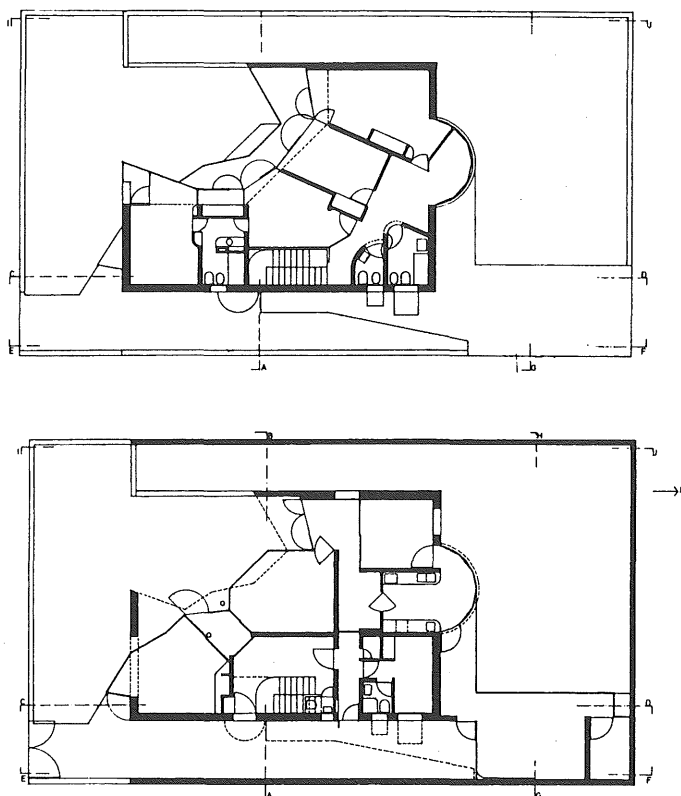


*Banco Pino & Sotto Maior, de A. Siza*

y esperanzadamente el discurso rossiano. Siza optó entonces por una vía diferente, si bien capaz de orillar la decadencia de la modernidad tanto por aceptar el profundo sentido del lugar en cuanto inspiración de la forma, como por acudir a la tradición racionalista, empleada como lenguaje urbano e institucional.

Una tradición que ya no se sentía como algo a superar, sino, en todo caso, como algo a desarrollar o continuar, a utilizar como propia y contemporánea, prescindiendo al tiempo tanto de la idea de progreso como de la de vuelta al pasado. Una lúcida, complicada e intensa combinación de racionalismo,

*Plantas segunda y primera de la casa Beires*  
(Povoa de Varzim, 1973-1976), de A. Siza



expresionismo y organicismo daba cuenta de cuál pensaba Siza que fuera el campo de la disciplina arquitectónica, volviendo contemporáneo y personal un mundo propio de la modernidad heroica, que se traslada al presente sin resentirse y dándole un nuevo vigor.

Este pequeño y atractivo ejercicio explica perfectamente la culta relación de Siza con la arquitectura, y su extraordinaria sensibilidad para llevar adelante un mundo moderno no agotado, que conserva el purismo originario, al tiempo que explota el desarrollo de su propia permisividad. Y que se manifiesta de acuerdo con la importancia de la arquitectura como forma urbana, según la «recuperación disciplinar» quería y al propio Siza interesaba en gran modo por ser la ciudad el lugar que entonces le correspondiera.

La *casa Beires* (Povoa de Varzim, 1973-1976) es otra realización de Siza de pequeño tamaño y extraordinarias cualidades, y que se manifiesta de nuevo como hija del lugar. Vivienda unifamiliar a situar en una parcela en la que ha de insertarse como exenta, la casa aparece como una construcción paralelepípedica hacia la entrada y hacia dos de sus laterales más urbanos, mientras se manifiesta hacia los otros dos como articulada por una violenta abertura cóncava que se configura como una quebrada galería hacia el paisaje y que parece excavada en el paralelepípedo matriz, que muestra así, conceptualmente, su integridad.

El gesto del retranqueo cóncavo de la galería logra dar amplitud al espacio libre, que se trata como un patio abierto. La parcela pertenece a una vulgar hilera de casas, lo que da una mayor intensidad a la idea al ser capaz de insertarla en tan difíciles condiciones.

La necesidad de situar esta abertura en una esquina del terreno origina la oblicuidad del trazado de la casa, que tiene en cada planta una geometría distinta, y que queda caracterizada por la diferente —opuesta— naturaleza formal de sus partes.



Una casa con dos caras, al reconocer dos incidencias completamente diferentes del lugar; una discontinuidad *aaltiana*; o bien *venturiana*, según se prefiera. Una casa que de la diversidad de esas incidencias hace su propio constituirse, presentando así dos rostros distintos. Y dos lenguajes, pues en la galería hay una cierta traslación, más abstracta, de las soluciones tradicionales, mientras el volumen paralelepípedo queda configurado por el lenguaje racionalista, seco y puro, casi *loosiano*; pues siempre, sea cual fuere la complejidad formal del proyecto, utilizará Siza un lenguaje escueto, que no pierde nunca su raigambre moderna.

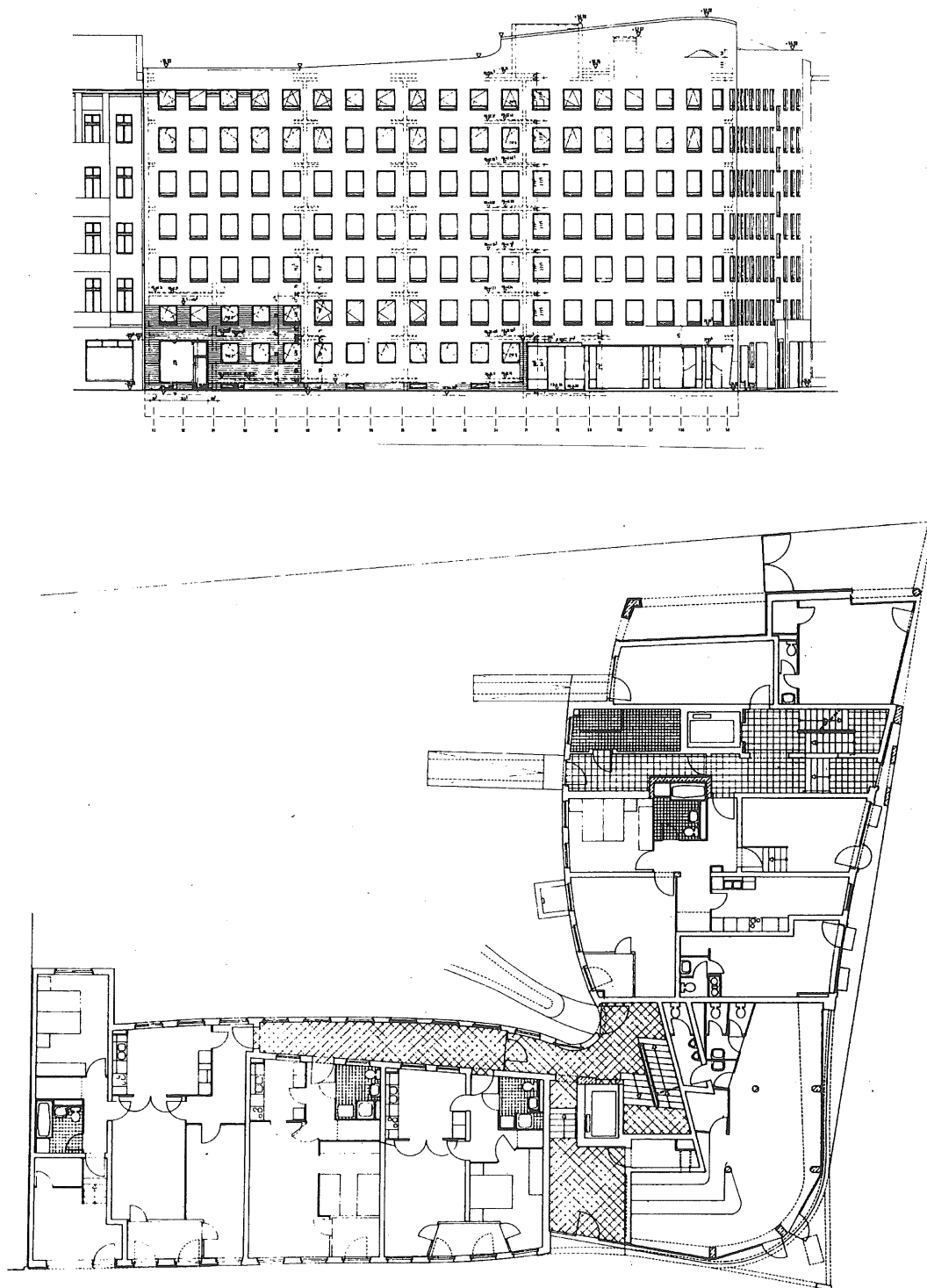
**6. 4. LA ARQUITECTURA DE SIZA A PARTIR DE LOS ENCARGOS DE LA REVOLUCIÓN PORTUGUESA Y DE SU TRASCENDENCIA INTERNACIONAL.**—A partir de la nueva situación política creada por la revolución portuguesa, Siza tuvo algunos encargos de conjuntos de viviendas oficiales y populares, muy económicas, dentro del llamado programa SAAL y entre las que se contaron, por ejemplo, las *casas Bouça* (Oporto, 1973-1977) o las *casas en Quinta da Malagueira* (Évora, 1977). Eran conjuntos que se asimilaban a la tradición racionalista, en cierta línea con las realizaciones de Oud, y, así, con la revitalización de las posturas puristas iniciada en los años setenta. Su arquitectura muestra en ellas una interpretación propia de la extrema condición de simplicidad formal, composición pura y repetición que había caracterizado a la arquitectura del período heroico, al tiempo que una relación con el lugar especialmente elaborada y personal.

El conocimiento internacional que de la arquitectura de Siza empezaba a tenerse hizo que se le encargara, después de un concurso restringido, la remodelación de una manzana mediante la inserción de algunos edificios de *viviendas*, dentro de las operaciones sistemáticas realizadas por el I.B.A. en Berlín occidental (1980). Realizó de dicho conjunto un muy conocido *edificio en esquina* que, aunque algo modificado con respecto a su primer proyecto, tiene alto interés.



*Casas Bouça* (Oporto, 1973-1977).  
Detalle, de A. Siza





*Viviendas en Berlín (IBA, 1980), de A. Siza*



*Casa Avelino Duarte* (Ovar, 1981-1985), de A. Siza

La original planimetría de éste, casi figurativa, presenta un perfil semejante al de una pierna doblada por la rodilla para resolver el modo en que el bloque —que puede ser de gran profundidad en sus extremos, pero que conviene que sea estrecho en la esquina— ha de plegarse para quedar resuelto con una disposición general en forma de L. El consiguiente uso de curvas de gran radio, y de radio cambiante, utilizadas de forma continua, caracteriza este bloque originalmente orgánico, llevando también a la cornisa un perfil realizado con recursos semejantes a los de la planta y expresando así exteriormente su condición formal.

El edificio construido asumió de este modo las consecuencias más evidentes de lo que significaba la vivienda colectiva urbana en un esquema de ciudad cerrada, modo en que le pareció oportuno interpretar el trozo de Berlín en el que debía actuar, y suavizando su posición por medio de la plasticidad, homenaje casi explícito a la cultura local al contener referencias a las obras de Scharoun y de Mendelsohn.

Contrarrestando y resolviendo dicha plasticidad, la fachada se proyectó como una piel continua, perforada por una gran cantidad de huecos iguales y repetidos, composición cuya absoluta neutralidad valora con eficacia la condición del ondulado volumen que configura el plano. En la planta baja, este continuo volumen se rompe mediante una marquesina en ángulo, que da lugar a la apertura de grandes huecos comerciales, y que parece salir, de forma tan puntual como inmediata, a cumplir las necesidades del lugar.

Esta interpretación berlinesa de Siza ha sido de notable interés, contribuyendo al conocimiento internacional y a la influencia del arquitecto en el panorama contemporáneo. Pero ha de hacerse notar que con ella inauguró Siza las actividades fuera de su país, en las que buscará siempre interpretacio-

*Casa Avelino Duarte (Ovar). Detalle de la escalera, de A. Siza*



nes propias del lugar y de su cultura, poniendo su matizada y personal manera, no al servicio de sí misma, sino de aquéllas. Su atractiva y singular personalidad variaba, pues, al establecer contacto con distintos sitios y producir diferentes versiones de su trabajo, mucho más notorias cuando, de realizar proyectos en Portugal, pasó a hacerlo para culturas y lugares que no eran los suyos. Siza fue en el *I.B.A.* de Berlín un arquitecto alemán, como sería más tarde en Holanda un arquitecto holandés, y acaso con ello decepcionó a algunos.

Pero, al rendir tributo a la cultura de cada lugar —a lo que los geógrafos urbanos y Aldo Rossi llamaron el *locus*—, Siza introducía también, y como vimos, su personal cultivo de los valores y recursos de la tradición moderna, modo en que sustituyó en la ciudad su relación con la naturaleza.

Completaremos esta observación viendo la manera en que utilizó otras veces dichos recursos. Que Siza se considera parte del «ancho río» del Movimiento Moderno, y muy a menudo dentro de su línea más originaria, sea éste el de las vanguardias que trabajaron antes de que él naciera, o sea el que pueda practicarse de forma contemporánea, queda probado por la realización de su *casa Avelino Duarte* (Ovar, 1981-1985), toda una declaración expresa de adhesión a la continuidad del purismo racionalista de los años veinte, ya realizada en parte a través de otras obras, pero que tomaron en ésta el valor de una manifestación voluntaria y evidente. Pues al lugar se le ha interpretado en esta ocasión como propicio para recibir valores que no estaban previamente en su *locus*.

La casa Duarte es un homenaje explícito a Adolf Loos, y tantos signos concretos ayudan a entender que Siza quiso declararlo así abiertamente. El interior aspiraba a tener la sabia y matizada complejidad de las viviendas unifamiliares del maestro austriaco, cuestión presente en su organización,

alturas diferentes y recorridos, pero también en el alusivo tratamiento de cuerpos y objetos de diseño muy simple enriquecidos con mármoles veteados. El purismo y variedad de los volúmenes exteriores, cúbicos y perforados por composiciones de huecos, y la redondeada cubierta metálica, hacen una referencia directa a la casa Steiner, aunque se relacionan también con la Müller. Todo emula el atractivo trabajo del moderno y radical maestro vienés, e incluso las contribuciones o gestos formales más procedentes del propio Siza —como el pequeño plano central de la fachada al jardín que, escondida entre muros, se curva en altura— se integran sin problemas en su interpretación *loosiana*.

En cuanto a la adecuación al lugar de este afortunado ejercicio de estilo, ha de observarse que la casa Avelino Duarte se vuelve *loosiana* —de un volumen compacto y equilibrado, simétrico, sin tensiones— como respuesta a un terreno que exige una casa exenta y no solicitada por puntos especiales de atención. De otro lado, la aproximación *loosiana* resultaba bastante lógica, casi inevitable, para alguien que, como Siza, mantiene una condición purista y simple, «minimal», de su lenguaje a pesar de su normal complejidad geométrica, como ya se había observado.

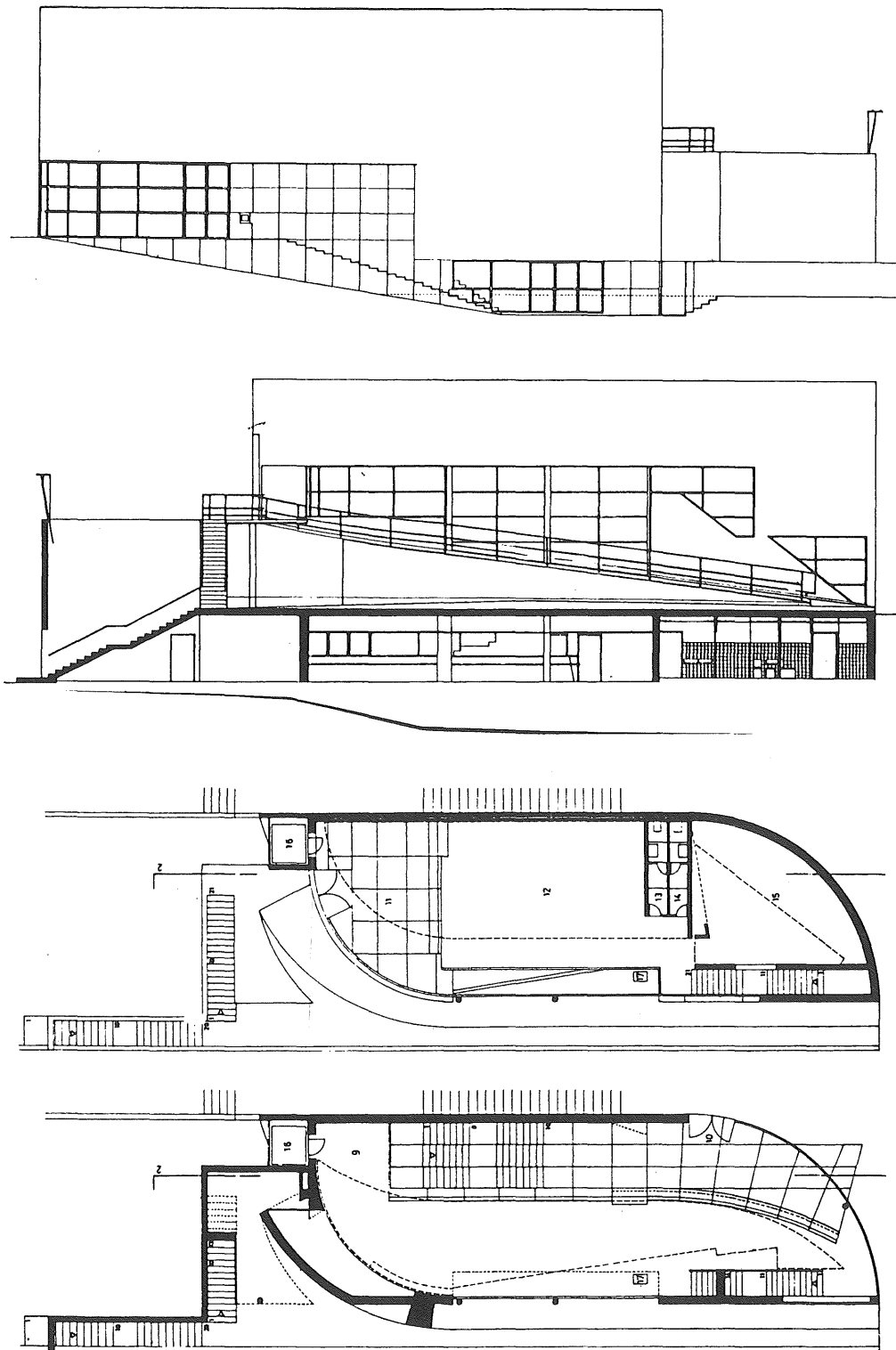
Se diría así que Siza tiene una curiosa capacidad ecléctica por medio de la cual explora mundos modernos que le interesan sin dejar por ello de ser fiel a su propio modo de ver las cosas, y estableciendo con ello una interesante continuidad que une las más diversas interpretaciones. Organicismo *aaltiano*, expresionismo *scharouniano*, racionalismo a la mamera de Oud, purismo *loosiano*... son distintos contenidos arquitectónicos a los que se acercó en diferentes ocasiones y que fue capaz de integrar en un mundo definitivamente propio de entender las cosas físicas.

Ello viene a demostrarnos su participación implícita en las ideas de la «recuperación disciplinar» al interpretar la arquitectura como una actividad cuyo progreso no queda limitado por la consideración de la historia —de la tradición moderna— como un operativo *corpus*. Del mismo modo que la filiación *loosiana* nos habla de la obediencia al mandato de no ornamentar, de ser fiel a la tradición moderna en lo que tiene de revolución figurativa y, así, de una postura que no quedó tentada por la práctica posmoderna. Todo ello va demostrando la condición de obra sintética y centrada que se había enunciado previamente.

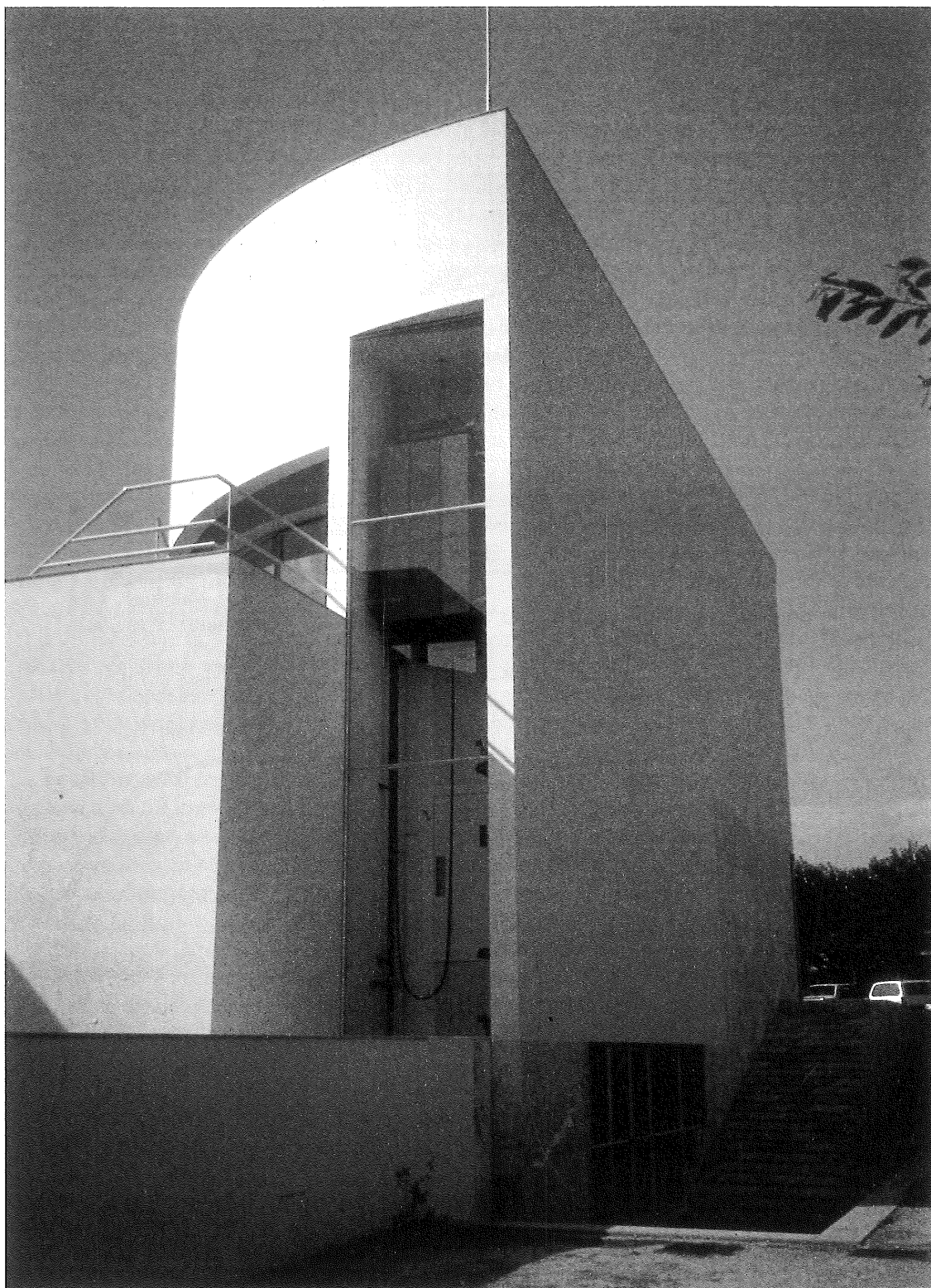
En estos mismos años Siza realizó otro pequeño edificio exento para una sucursal bancaria, el de la Banca Borges & Irmão (Vila do Conde, 1982). Evidentemente emparentada en muchas de sus intenciones con el brillante y anterior trabajo de la sucursal para el Banco Pinto & Sotto Maior, en Oliveira de Azemeis, esta nueva sucursal se proyectó con una planimetría y un volumen de bastante sencillez, al servicio de necesidades de relación urbana que son diferentes de las de aquel trabajo por las distintas características del lugar, pero que son idénticas, en sus principios de acción para la completación formal de éste, a las consideraciones que entonces habían aconsejado la compleja volumetría.

El interior del edificio, en cambio, estuvo más conducido en este caso por medio de la sección, y su riqueza puede considerarse de una inspiración en la que hay un cierto matiz *corbuseriano*; o, en general, de confianza en los presupuestos del Estilo Internacional. Ello queda bien exhibido en lo estilístico por el uso de los grandes paños blancos que definen volúmenes puros, elegantemente curvados, y de los grandes acristalamientos, el empleo de las rampas y una aproximación formal simple y expresiva, equilibrada en sus recursos.

Incluso una notable cercanía a cierto carácter náutico de las arquitecturas racionalistas en su época originaria esta arquitectura de Siza liga con estos precisos orígenes, aun cuando revele tantos rasgos personales que denuncian su verdadera procedencia, y que, como siempre, se hacen compatibles con los originados por su elección concreta. Pues es ésta de hecho una obra en la que Siza demostró cómo puede adoptarse el lenguaje moderno heredado sin renunciar en absoluto a lo personal y creativo. El éxito que tuvo entre los profesionales fue producto sobre todo de esta importante e intensa combinación al demostrar que el legado racionalista no estaba roto y era fértil. La combinación entre racionalismo y expresionismo del banco anterior adquirió aquí una nueva e influyente versión.



*Banca Borges & Irmão (Vila do Conde, 1982). Alzados y plantas, de A. Siza*



*Banca Borges & Irmão* (Vila do Conde), de A. Siza



Pero la condición objetual que la obra bancaria de Siza también comparte con la arquitectura racionalista no es tan autónoma como a menudo había sido ésta debido a que el atractivo volumen se origina, como se dijo, en consideraciones formales de completación del lugar. Estas consideraciones son, desde luego, muy personales, producto de la interpretación del autor, y no pudiendo asimilarse, por ejemplo, a nada parecido a la teoría de las «pre-existencias ambientales», que su maestro Tavora había practicado, pero que Siza no empleó.

Del lugar obtiene Siza la propia forma de los edificios —sólo parte de ella, por supuesto—, pero sin que en esa inspiración esté presente la mimesis, la analogía, ni cualquier otra intención de armonía visual con el lugar. Del sitio surgen aquellos datos, aquellas «líneas de fuerza» que le conducen a la forma; que le inspiran en su búsqueda: el lugar se hace así proyectualmente presente, pero el modo en que esto se manifiesta corresponde por completo a los sentimientos formales del propio autor, en una densa e indistinguible combinación entre racionalidad analítica e irracionalidad plástica. Véase así el volumen del pequeño edificio bancario como el modo de singularizar una esquina y presentar un frente urbano a la calle, compatibilizado ello en una planta que presenta el mismo trazado en su parte delantera que en la trasera, pero con una imagen y un volumen opuestos.

Pero es importante explicar también cuánto en la sutil arquitectura de Siza hay de dibujo. O, si se prefiere, cuánto hay en su obra de la sensibilidad propia de un dibujante: cuánto del valor de las líneas, de los rasgos, de los perfiles; del volumen definido por su perspectiva; a veces, incluso, del valor casi independiente, por conceptual, del discurso gráfico. Pues, de un lado, está siempre el sentimiento autónomo de la forma, ajena al material, a la construcción y a la estructura, pintada, puramente plástica. De otro, el concepto, la idea, que alguna vez ha quedado más adecuadamente presa en el dibujo y más difícilmente se trasmite a la materia, imitación de éste.

Así, y con respecto al lugar, Siza es un dibujante que graña en el sitio aquellos rasgos que, según su propio apreciar, aún le faltan. Su purismo formal puede interpretarse también a la luz de esta apreciación: la arquitectura busca aparecer con aquellos rasgos precisos, elementales y fuertes, a menudo caricaturescos, con los que es capaz de presentarla el dibujo. Vistos desde su condición de dibujo se pueden entender también mejor algunos de sus recursos: la forma tiene a veces aquella configuración radical o insólita, poco arquitectónica incluso, que queda clara si se entiende como parte del mundo del dibujo. En él Siza se siente más libre, intentando que la arquitectura responda a aquellos sentimientos más fuertes que ve en el expresado dibujo, y que, no obstante, adquirirán su verdadero valor sólo en el volumen, en el espacio.

La *Banca Borges & Irmão* en Vila do Conde tuvo también, a pesar de su pequeña importancia cuantitativa y temática, un conocimiento internacional bastante dilatado, concediéndosele en Barcelona el premio europeo de la Fundación Mies van der Rohe en 1988, y siendo así desde España desde donde se apoyó, una vez más, la importancia y calidad de este gran maestro portugués.

Aunque continuó teniendo encargos en su país (un pabellón para la Escuela de Arquitectura de Oporto, 1985, y una nueva facultad, 1987-1995), Álvaro Siza pasó a ser, sobre todo, un arquitecto internacional, europeo, que ha trabajado para Holanda, Alemania, Italia o España, y cuya dimensión profesional se ha convertido, a pesar de su escasa obra, en una escala cuando menos continental. Numerosos concursos restringidos han contado con su propuesta y algunos de ellos han sido o serán realidad.

La escala de sus intervenciones proyectuales ha pasado a ser así, en muchos casos, más amplia, trabajando en temas muy distintos, y exigiendo de su personal manera recursos nuevos. Pueden citarse entre sus proyectos extranjeros el de la *piscina cubierta Görlitzer Bad*, en Kreuzberg (Berlín occidental, 1979), el de la *fábrica Dom* en Colonia (1980), el de la *urbanización de la Giudecca* (Venecia, 1985) o el del *Museo de la Defensa en Madrid* (1990). Sus temas formales se han ampliado y es oportuno referirse al concurso de la fábrica de Colonia a causa de su propuesta de una gruesa torre cilín-



*Edificio para dos viviendas en Van der Venne Park, La Haya (Holanda, 1986), de A. Siza*

drica, de volumen inclinado, obteniendo así una extrema complejidad formal sin haber renunciado a la simplicidad ni abandonar su purismo formal e «ideático» de carácter gráfico.

En 1986 ha realizado un *conjunto de viviendas en La Haya* (Schilderswijk Ward, La Haya, Holanda). Su sensibilidad ante la cultura de los lugares, tan intensa que es capaz de cambiar su manera de hacer, ha reaccionado ante la tradición moderna holandesa para proponer una interpretación personal de su edificación, y hasta se diría que realizó una nueva integración entre los valores de Stijl y de la Escuela de Amsterdam.

Es éste un conjunto denso y de baja altura, situado sobre dos solares exentos y contiguos, y de forma irregular. Siza dispuso para ellos unas ordenaciones fuertemente urbanas en el sentido de atender —a la manera de Oud en el Hoek van Holland— la forma derivada de las calles, aceptando como nunca había hecho las servidumbres formales que esto significaba, y dando un expresivo valor a las esquinas, concebidas libre y radicalmente, como puntos especiales de tensión formal. Su ordenación no fue, sin embargo, convencional, como queda probado por la colaboración de las dos distintas esquinas de ambos bloques para encuadrar la calle que los separa, por el retranqueo del bloque más grande a una posición retrasada o por el distinto valor que toma la segunda esquina de este último.

La situación en Holanda hizo aparecer la fábrica de ladrillo, casi como un emblema, de color rojo y blanco, y combinados con el revoco. La composición exterior, muy ordenada y repetida, pero llena también de matices singulares, maneja con elegancia *aaltiana* las ventanas cuadradas. También se incorporó a estas viviendas la fuerte tradición holandesa que hace arrancar desde la planta primera las escaleras particulares que conducen a las viviendas situadas en las plantas altas.

El valor del lugar y de su cultura cambiaron la arquitectura de Siza para hacerla más realista y matérica, no tan bien expresada por el dibujo. Pero volvió también evidente, una vez más, su participación de la «refundación disciplinar». Y ya no por acudir a la historia de la disciplina moderna como modo

*Detalle del nuevo pabellón para la Facultad de Arquitectura (Oporto, 1985), de A. Siza*

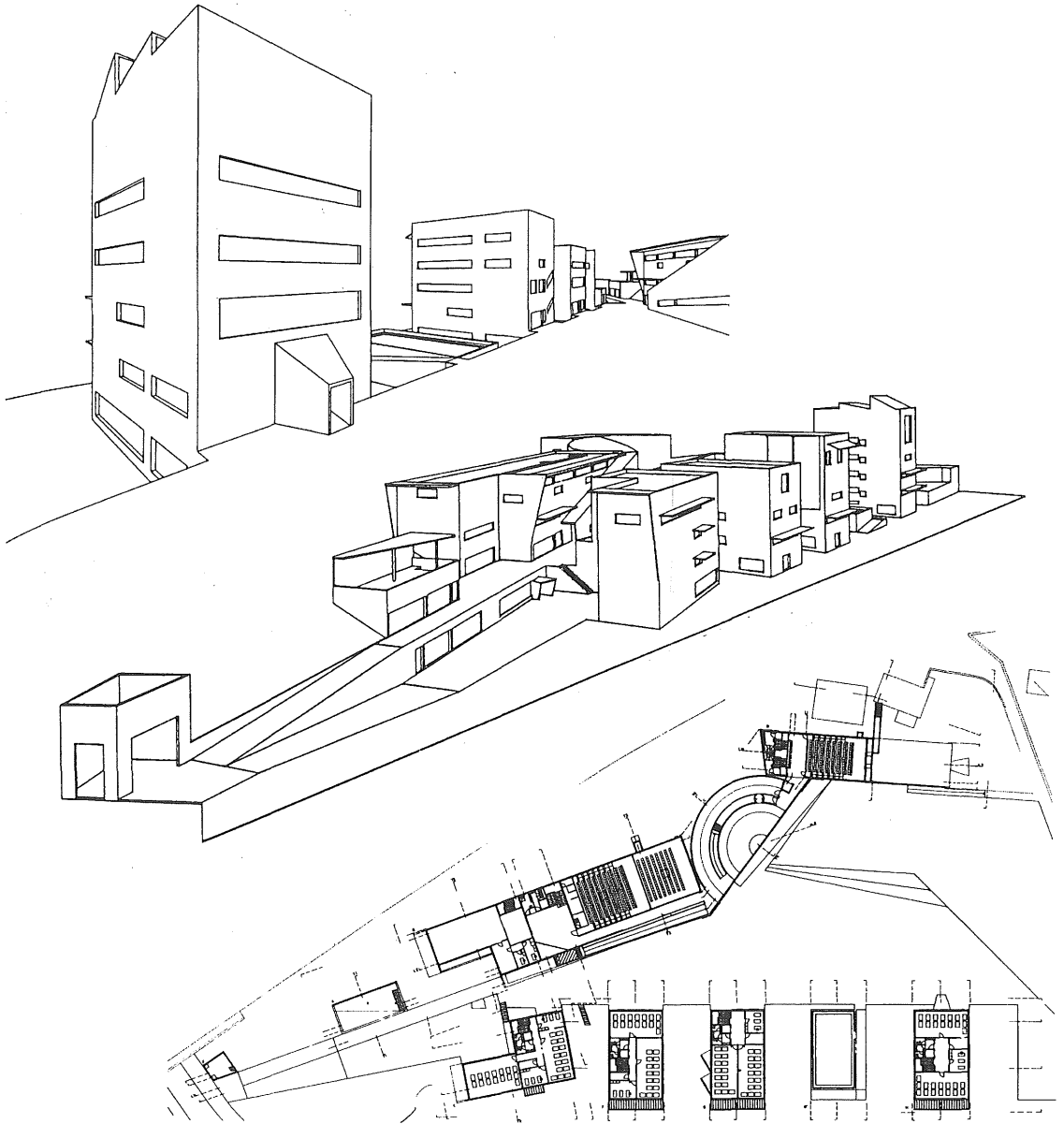


de proyecto, sino, sobre todo, por continuar el ideal de perfecta relación entre residencia y forma urbana, haciendo que la flexibilidad que tiene aquélla se ponga al servicio de la rigidez e irregularidad de ésta, obteniendo así una buena configuración que restaña la unidad de su enclave.

En otra pequeña obra, también en La Haya, *dos casas en Van der Venne Park* (1986), Siza se manifestó más personal, acudiendo a una complejidad planimétrica y gestual que le hemos visto usar en repetidas ocasiones, pero sin que desapareciera en ella el homenaje que a la arquitectura moderna holandesa se rinde, en este caso llevado a los valores individuales del objeto que también han sido tan propios de su trabajo, y mediante un vocabulario muy explícito.

Para su ciudad, y como habíamos dicho, realizó primero un nuevo *pabellón para la Escuela de Arquitectura* (Oporto, 1985) y, más adelante, la *nueva facultad* (1987-1994).

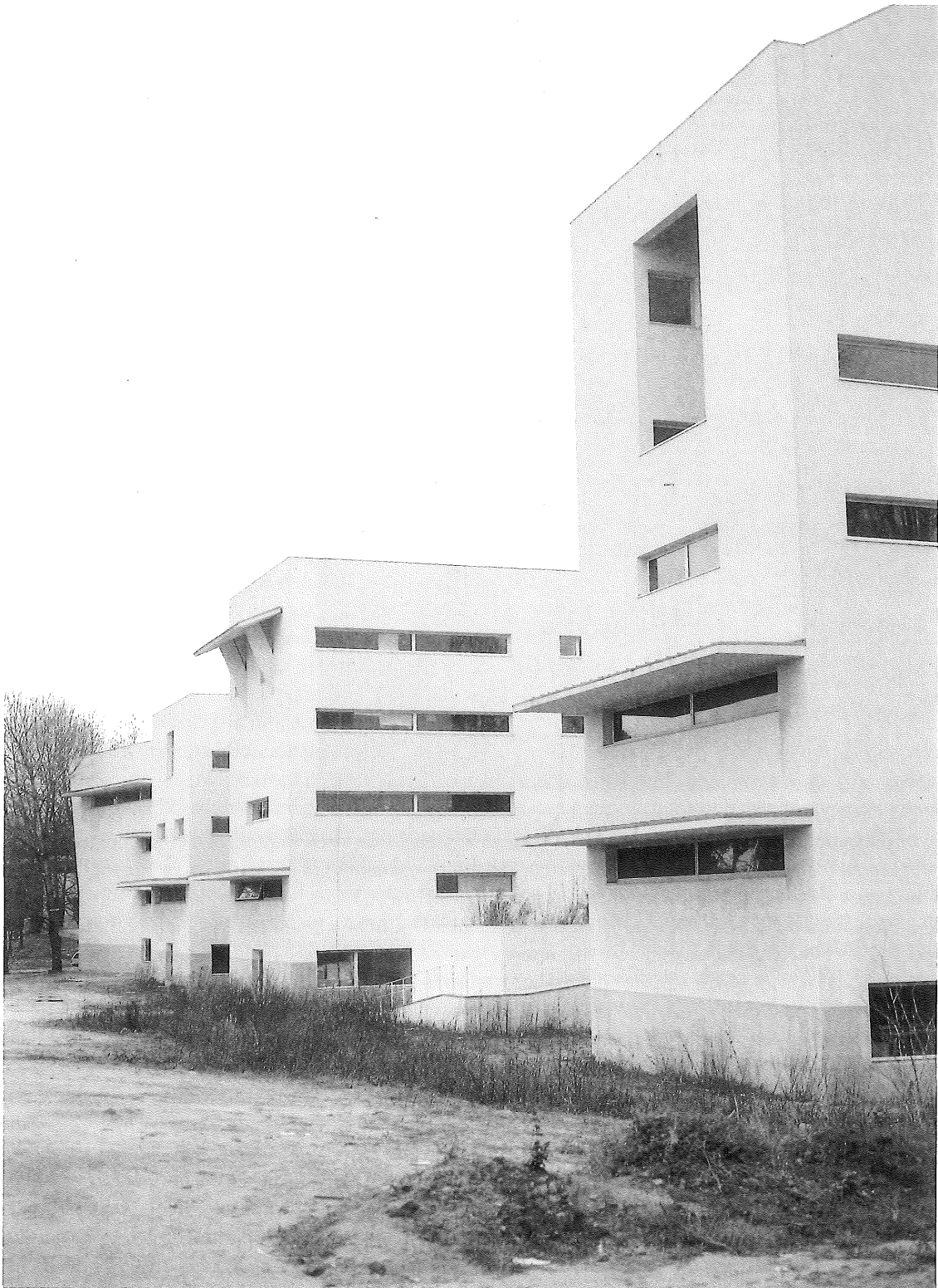
En Oporto, Siza volvió a sentirse más propio, más independiente, recuperando su manera esencial, *loosiana* y plasticista. El pabellón es un edificio en torno a un patio abierto, siguiendo en él los principios tradicionales que supone e introduciendo fuertes matices que no atentan a éstos. Su forma irregular queda explicada por el enclave, haciendo en él de signo que, desde el acceso presidido por pabellones antiguos, permite entender el descenso hacia la nueva facultad.



*Nueva Facultad de Arquitectura (Oporto, 1987-1994). Perspectivas y planta, de A. Siza*

En efecto, la forma blanca, esencial y expresiva del pabellón anuncia lo que será la facultad, construida utilizando el mismo vocabulario, pero compuesta por elementos individuales, cada uno con su propia forma y rasgos, pero de un mismo carácter que los unifica. Situada en un plano del terreno más bajo que dicho pabellón, y que es una atalaya hacia el estuario del Duero, los independientes estudios, volúmenes simples pero matizados, racionalistas y esbeltos como casas *loosianas*, se asoman al borde del río y ofrecen su imagen individual, próxima, pero distinta, tal y como si se tratara de personajes.

Aunque podríamos haberlo observado en otras obras de Siza, tal vez sea ésta la más oportuna para referirse a su condición de «caricaturista», de cultivo cuidadoso de los rasgos más esenciales, mínimos y fuertemente grafiados, bien expresivos en la Facultad de Arquitectura. La condición de «cari-



*Nueva Facultad de Arquitectura de Oporto. Los pabellones de los estudios alineados frente al río, de A. Siza*



*Nueva Facultad de Arquitectura de Oporto. Detalle de un acceso en el edificio central, de A. Siza.*



caturista» de la arquitectura podría observarse en las obras de otros arquitectos, como ocurría con la del español Alejandro de la Sota, cuya simplificación y esencialidad de su quehacer hace referencia a conceptos y elementos arquitectónicos, esto es, abstractos.

En la obra de Siza, en cambio —y así en la facultad—, la condición purista y abstracta de las formas y de su vocabulario deviene muy figurativa, y no sólo por su acusado plasticismo y expresividad, sino incluso por un cierto carácter de representación, a medio camino entre la inspiración y el juego ilusionístico, mediante el que los objetos alcanzan en alguna medida condición de personajes representados: esto es, de figuras muy concretas como son las caras, o de otras. Bien entendido que el efecto caricaturesco propiamente arquitectónico, abstracto, se produce siempre.

Además de los «personajes» individuales que forman los estudios, alineados a la orilla del río, la facultad tiene sus espacios centrales en un edificio trasero y oblicuo, lineal, que conduce el camino desde la entrada principal, pero compuesto también por piezas distintas, cuya diversidad y cuya violencia y dificultad de su encuentro constituyen el tema planimétrico principal. Continúan las características comunes a las que se han aludido, cuyo vocabulario se diría compuesto por todos los elementos del racionalismo, y sus efectos por la riqueza que se puede alcanzar al utilizarlos libremente —al manejar con extrema habilidad la arbitrariedad de la arquitectura— pero sin que pierdan su condición simple y esencial.

\* \* \*



Álvaro Siza es uno de los pocos arquitectos que, más allá de lo que puede considerarse una cierta limitación temática, son capaces de representar lo más positivo y centrado de la arquitectura europea de los tiempos del final del siglo xx. Lo más positivo por capaz de sintetizar el pensamiento posterior a la crisis del movimiento moderno sin desviarse a ninguno de los extremos más radicales y exclusivos. Papel en que, como dijimos, le acompaña el español Rafael Moneo, con una obra más amplia a pesar de su mayor juventud, y muy distinta de la de Siza, pero similar y complementaria en los aspectos que se están refiriendo.

La síntesis de Siza —como la de Moneo— consiste, en primer lugar, en la habilidad para hacer operativa una discriminada cultura moderna, ecléctica, e inteligentemente utilizada. Una cultura diversa, mezclada y densa, que ha sabido entender la lección del concepto de arquitectura como una disciplina específica, de contenidos propios; sin atarse, de un lado, a los dogmatismos y esquematismos que fueron habituales en la obra de los que llevaron adelante con más énfasis lo que se llamó la «recuperación disciplinar», pero también ajena, de otro, a las obsesiones tecnológicas y figurativistas de los que siguen una «continuidad moderna en progreso» tan obsesiva como la de los anteriores.

Una cultura que entiende el Movimiento Moderno como un momento aún contemporáneo, y no por fidelidad o sentimiento alguno, sino por reconocer en él un inmenso y diverso filón arquitectónico, muy lejos del agotamiento, lleno de recursos diferentes, y de una capacidad de aplicación y desarrollo tal que no puede ser superado, dejado atrás. Una cultura que establece así la continuidad moderna —la continuidad de la arquitectura, en general— una vez expulsados los equívocos creados en su propia tradición.

Una cultura ecléctica que entiende que la ocasión —el tema y el lugar— obliga al arquitecto a buscar cuestiones y recursos que nacen del problema mismo, y que están así por encima de su expresión personal; de sus hábitos, al menos, pues ya el modo de interpretarlos y resolverlos conduce de forma inevitable a lo subjetivo. Para Siza no hay así una arquitectura aplicable a todos los temas, sino una arquitectura diversa, casi siempre representada por un modo personal de entender la tradición racionalista, en particular, y la moderna, en general. Sea como fuere, Siza consigue en ello un difícil equilibrio: trabajar en una tradición moderna, ecléctica pero también muy discriminada; conseguir de ella que, a pesar de las importantes discriminaciones, sea un instrumento rico, diverso, eficaz para cualquiera que sea el caso; intervenir con criterios personales, que suponen así una manera propia incluso en lo que tienen de inteligentes, pero que no la cultivan.

Una manera de ver la forma que hace del dibujo su método, pues sabe que desde su inmenso poder mental y figurativo han de dictarse, incontaminadas, las cualidades; la naturaleza de las cosas formales.

La cualificación y densidad de las arquitecturas españolas y portuguesas, si se contempla como un conjunto el nutrido grupo de valiosos arquitectos actuales y la profunda cultura disciplinar que éste supone, ha caracterizado las últimas décadas del siglo xx. Una importante razón para ello fue la regeneración democrática de nuestros países, que hizo emerger valiosas culturas arquitectónicas, en gran parte marginadas, pero densas y de larga tradición, así como las importantes políticas de equipamiento de los nuevos regímenes aprovechando el crecimiento económico y el valor representativo que la arquitectura toma en las etapas de transición a la democracia. Ha de destacarse igualmente el activo papel de las escuelas de arquitectura, sin cuyo enriquecimiento de la cultura proyectual de la tradición moderna y su condición de laboratorios de experiencias no se hubiera dado lo dicho, al menos en las condiciones de relativa generalidad que ha supuesto.

Este relevante papel internacional de las arquitecturas española y portuguesa tiene su importancia, al menos por inédito, pues para presumir siquiera de algo semejante habría que remontarse a los tiempos de la brillante personalidad de Juan de Herrera y la construcción de El Escorial, o al aislado caso de Gaudí, éste incluso menos paralelo, pues su obra ha sido famosa sólo después de su muerte. Acaso el final de la marginación cultural de la península Ibérica pueda darse en arquitectura por cumplido.